

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 10 – O RETRATO***Rostos da Lusitânia: uma introdução ao retrato escultórico na Antiguidade Clássica e Antiguidade Tardia no actual território português*****Filomena Limão**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Introdução

O retrato é um meio de alcançar a imortalidade. Tal como o nome, o rosto permanece na memória, para além da morte. O retrato é o triunfo da vida. Esta associação de ideias está muito presente na Antiguidade Clássica e Tardia, bem como nas civilizações pré-clássicas, nomeadamente na Egípcia. Uma reflexão introdutória sobre o conceito de retrato, observando-o com os olhos da Antiguidade grega, romana e da Antiguidade Tardia, é um dos objectivos deste pequeno trabalho. As palavras de José-Augusto França, “o retrato assume, por excelência, o equívoco de toda a arte figurativa ou representativa, na medida em que se refere a um modelo preciso, que tende a ser identificado”¹, constituem um desafio que nos norteia nas considerações a que nos propomos com os Rostos da Lusitânia. O conceito de retrato como se entende hoje² não existe na Antiguidade Clássica e Tardia. Não obstante, encontram-se formas de representação que se lhe aproximam e que poderão ser consideradas como momentos evolutivos do mesmo, se bem que com diferentes nomes.

Elegeram-se como objecto de estudo a escultura de retrato e, em concreto, uma amostra de rostos da escultura de vulto romana na província da Lusitânia. Poder-se-ia preferir o mosaico ou a pintura ou mesmo abordar o tema no conjunto dos géneros, escultura, pintura, mosaico. No entanto, a riqueza do olhar da Antiguidade torna cada forma de expressão um estudo especializado atento a características particulares³. O estudo dos rostos escultóricos romanos da Lusitânia conflui numa síntese perfeita do idealismo helénico, dramatismo helenístico e verismo romano. Constitui um palimpsesto de pensamentos, concepções, entendimentos, mais ou menos conscientes, do que significa representar tridimensionalmente a figura humana e concentrar no rosto a responsabilidade da identificação, o ponto de encontro do universal e do particular, o retrato propriamente dito.

Optou-se por uma selecção de seis retratos escultóricos oriundos da província romana da Lusitânia. Os critérios de escolha tiveram em atenção os estudos já efectuados sobre as peças, o conhecimento da sua proveniência e local onde presentemente se encontram. Escolheu-se um grupo masculino e um feminino, e em cada um dois rostos imperiais e um de pessoa comum ou retrato privado. Deseja-se, deste modo, contribuir para ilustrar, com exemplos da Lusitânia, o percurso do retrato escultórico

¹ Texto introdutório e explicativo da sessão sobre o Retrato no IV Congresso de Historiadores da Arte Portugueses: <http://www.chap-apha.com/?menu=5&content=callPapers>.

² O conceito de retrato não é consensual. Ver Pedro Flor, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010, p. 21.

³ O estudo do retrato no mosaico romano, por exemplo, é um tema complexo e longe de consenso. Veja-se, a título de exemplo, as leituras várias sobre a representação de bustos no mosaico de Villa Cardílio em Torres Novas (trabalhos de José de Encarnação, Isabel Rodà, Janine Lancha, Maria de Jesus Duran Kremer, ou Miguel Pessoa). O caso da pintura é distinto também pelo alto grau de perecibilidade. A pintura romana de rostos nos sarcófagos de Fayum atingiu um nível exímio, sendo considerado, num documentário actual, um autêntico bilhete de identidade. Ver: http://www.youtube.com/watch?v=tiD0jSq2_ZM&lr=1&uid=wB5KF7QHlk-d7m4rw4drnQ.

na Antiguidade Clássica e Tardia. Confiamos que demonstrarão a riqueza do tema, pois são numerosos, variados, sugestivos e de grande potencial os Rostos com que a Lusitânia fita.

1. Das palavras ao rosto na Antiguidade Clássica grega e romana

1.1 A visão grega

A escultura grega atingiu um grande esplendor na época clássica (século V e IV a.C.), mas esta maturidade tão amplamente reconhecida não teria sido possível sem a coerente evolução dos períodos anteriores (séculos VIII, VII e VI a.C.). Não existe, no grego antigo, uma palavra equivalente à nossa palavra “estátua”⁴. Os vocábulos utilizados variam de acordo com a função que é atribuída à escultura de vulto. A palavra que no grego antigo é a mais aproximada a estátua é *agalma*, indicando um “objecto belo” e “objecto que agrada”. Este sentido geral surgirá já com Heródoto no século V a.C. *Agalma* designa, portanto, uma estátua oferecida a um deus e não a sua estátua de culto, ou seja, a sua representação em estátua. É nesse sentido que se devem entender as primeiras ofertas votivas aos deuses. *Hédos*, por sua vez, é uma denominação que se aplica a uma estátua de culto.

Autores como Pausânias⁵ e Plínio, *o Velho*⁶ deixaram-nos testemunhos muito importantes sobre a natureza da representação escultórica de vulto na Grécia Antiga. Pausânias, por exemplo, refere-se a *xoanon*⁷, aplicado ao trabalho da madeira, pois as primeiras estátuas eram feitas nesse material e associa-as a Dédalo e aos seus alunos (estilo dedálico). Plínio, *o Velho*, por seu lado, refere o hábito de se reproduzir a imagem daqueles que mereciam a imortalidade por uma determinada razão, a participação nos jogos ou concursos sagrados⁸. Aos que triunfavam três vezes era oferecida uma estátua feita à sua semelhança. Eram estátuas icónicas. A origem da palavra é *eicon* evocando a ideia de “parecença” e, posteriormente, designará um retrato esculpido ou pintado no sentido de semelhança com a personagem representada. Esta semelhança é, no entanto, ainda física e destina-se a ilustrar o desporto praticado. As imagens com parecença fisionómica, a que designamos “retrato”, nascem nos meados do século V a.C., muito concretamente no período helenístico.

As palavras gregas, qualificando o trabalho escultórico, vão evoluindo quase como num processo de “selecção natural”, numa procura e adaptação contínuas à que melhor traduzirá a realidade da representação humana numa estátua.⁹ A procura da semelhança vai ao encontro da perpetuação de um feito heróico. Os primeiros grandes merecedores da imortalidade aos olhos dos gregos são os atletas.

A arte helenística traduz a grande transformação por que passou o mundo grego após a conquista de Alexandre Magno. A noção de um mundo concebido em cidades-estados transforma-se na visão alargada de um império, o helenístico. O fim de uma forma de vida, autónoma e controlada, a abertura e confronto com um domínio em áreas orientais desestabilizou a forma helénica de ver o mundo. A arte, como a “ponta do icebergue” da sociedade, comprova isso mesmo e a representação escultórica enche-se de dramatismo, de angústia, de euforia. O patético, a dor e a morte contorcem os corpos desafiando os limites do material trabalhável. O caminho para a semelhança fisionómica acentua-se na necessidade de dar a conhecer os chefes políticos e militares, em primeiro lugar o

⁴ Claude Rolley, *La Sculpture grecque*, 22;

⁵ Pausânias é geógrafo e viajante grego que escreveu a *Descrição da Grécia*; oriundo da região da Lídia na Ásia Menor, viveu no século II d.C.;

⁶ Plínio, *o Velho* viveu no século I d.C. (23-79) e foi um naturalista. Escreveu a *Naturalis Historia*, ou seja, uma obra sobre o conhecimento das ciências da época dedicado a Tito Flávio Vespasiano Augusto. Morreu no ano 79 ao tentar observar a erupção do Vesúvio;

⁷ Pausânias, VI, 18, 7;

⁸ Plínio, *o Velho*, XXXIV, 15-17;

⁹ *Andrias*, por exemplo, aplica-se à representação de um ser humano; Claude Rolley, *op. cit.*, 22-24;

próprio Alexandre que entendeu bem o alcance e o poder da sua representação escultórica e pictórica¹⁰.

O nascimento do que mais genericamente se entende por retrato dá-se na época helenística.¹¹ A ideia de parecência é conseguida pelo corpo na sua totalidade e não especialmente pelo rosto. Ilustra a concepção grega do corpo como uma unidade, “o rosto é como mais um membro do corpo; a personalidade irradia do conjunto do corpo; [...] as características individuais são exploradas como indicadores de temperamento”¹². Por seu turno, a filosofia socrática contribui claramente para o desenvolvimento da ideia de que o verdadeiro ser está no interior, envolvido pelo corpo. O retrato helenístico não se prende aos pormenores palpáveis mas pretende reproduzir a personalidade num todo, rosto e gesto corporal. O desenvolvimento deste pressuposto conduzirá à sublimação do rosto como tradutor da personalidade.

1.2 O pragmatismo romano

Os romanos fizeram muitas cópias de estátuas gregas sobretudo do período helenístico mas também clássico. Copiar, no sentido em que a Antiguidade o entende, é aprender com os mestres que se admira. No entanto, também em Roma, há uma tradição escultórica muito própria de contexto funerário e influência etrusca que vinga no período republicano. A tradição consistia na feitura de bustos dos familiares defuntos a partir das máscaras de cera moldadas ao rosto do morto. Estes bustos, *imagines maiorum*, eram expostos nos átrios das casas, levados e exibidos em cerimónias públicas da família.¹³ É um garante da genealogia familiar e a fidelidade ao rosto, a identificação, torna-se o seu critério fundamental. Esta tradição romana republicana é fiel ao modelo real. Com efeito, o rosto é transmitido com realismo, numa proximidade por vezes tão flagrante ao modelo, que se denomina “verismo”.¹⁴ A esta corrente verista juntar-se-ão as influências gregas, mais idealista do período clássico e mais realista e sensível do período helenístico. O desenvolvimento dos bustos escultóricos romanos na época imperial e na Antiguidade Tardia consistirá numa articulação bem pensada e adaptada às circunstâncias destas influências.

As palavras latinas *imago* ou *effigies*¹⁵ são as mais utilizadas para identificar estas representações escultóricas. Uma outra palavra, *simulacrum*, conhece também um particular interesse. Vitruvius menciona-a ao referir-se às Cariátides e à imagem de culto da deusa Diana em Éfeso¹⁶. Indica-nos que, do interior da *cella*, a estátua ou *simulacrum* da divindade olha para o exterior contemplando o sacrifício que lhe é dedicado pelos homens. O *simulacrum* da divindade é a representação da escultura de culto da própria divindade. É muito forte a sua presença, como se a própria divindade fosse.¹⁷

A produção escultórica romana é fulgurante. Conscientes das suas influências, os romanos compõem-nas condimentando-as com o seu espírito pragmático. Prova disso é o facto de os bustos escultóricos se poderem encaixar em corpos variáveis. Um corpo pode não ter um rosto específico mas servir a vários. Este aspecto desvaloriza o corpo na identificação global da personagem e contribuiu para centrar no rosto o essencial da identificação subjacente a um retrato. Por outro lado,

¹⁰ Lisipo, especialista no trabalho em bronze e na representação do corpo humano; é o retratista de Alexandre, o Grande;

¹¹ “O retrato com o entendemos, começou.” Hinks, *Greek and Roman Portrait Sculpture*, 17 (tradução nossa);

¹² Hinks, *op. cit.*, 32-33.

¹³ Justino Maciel, “O retrato na Antiguidade Clássica: O exemplo do Augusto de Mértola”, 19-37;

¹⁴ Ver nota 3;

¹⁵ Pedro Flor, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*, 21;

¹⁶ Justino Maciel, *VITRUVII Decem Libri*, Livro I, 1, 6 e II, 9, 13;

¹⁷ As questões do simulacro deram origem a um livro de Victor Stoichita, *O Efeito de Pigmalião: Para uma antropologia dos simulacros*, KKYM, Lisboa, 2012;

os romanos reutilizavam os rostos. A pedra trabalhada é preciosa e, por isso, constantemente reutilizada e adaptada. Apagam-se características específicas, cabelos e traços expressivos e passa-se a outra pessoa. A prática da *damnatio memoriae* é precisamente a prova da importância do rosto como perpetuação da individualidade, da sua presença na memória. Hoje em dia, é possível detectar nos rostos essas etapas que os transformam em autênticos palimpsestos¹⁸.

A escultura de retrato romana confere uma grande importância a componentes constituintes do rosto. O cabelo é um elemento de grande cuidado e determinante na identificação. O penteado identifica a personagem. Sabemos, por exemplo, que o imperador Augusto tem um determinado tipo de penteado que lhe cai sobre a fronte e que o acompanha do início ao final da sua vida.¹⁹ Mesmo quando a expressão muda e o envelhecimento revela as suas marcas, o penteado não deixa margem para dúvidas. A presença ou ausência de barba nos homens identifica costumes e épocas. No caso feminino, o penteado tem ainda mais atractivos pois tem a vantagem de reproduzir a moda.

Em Roma, como na Grécia Antiga, a escultura é pintada²⁰. Os nossos olhos habituaram-se, desde o Renascimento, aos tons sóbrios do branco. No entanto, este seria coberto de vibrantes cores. A utilização da cor na escultura leva-nos a reconsiderar aspectos que tomámos como assentes sobre a produção artística da Antiguidade²¹ e que dizem mais sobre a nossa própria estética do que sobre a dos nossos antepassados.

2. Os Rostos da Lusitânia

O primeiro grupo de retratos escultóricos seleccionados é o masculino (Fig. 1 – Tríptico²²), integrando os bustos do imperador Octávio César Augusto, do imperador Galieno e um rosto de atribuição desconhecida encontrado na muralha de Beja. Uma síntese dos elementos a considerar encontra-se no Quadro 1. O segundo grupo de retratos escultóricos é o feminino (Fig. 2 – Tríptico²³) integrando dois membros da família real, *Agrippina Maior* e *Agrippina Minor* e um rosto desconhecido. As informações fundamentais sobre estes rostos estão reunidas no Quadro 2. A figura 3 reporta-se ao imperador Galieno numa visão de 360²⁴.

Cada grupo dá-nos um conjunto válido de informações e de precauções. Em primeiro lugar, verifica-se que a escultura de retrato imperial desempenha um papel de relevo neste tipo de representação escultórica, a escultura de vulto, e a presença de bustos de imperadores na Província da Lusitânia não é despendiçenda. Além dos bustos de políticos, o retrato escultórico trabalha rostos para nós desconhecidos. Entre a representação do rosto de Augusto de Mértola (século I) e a de Galieno (século III) passaram-se sensivelmente duzentos anos. As diferenças são profundas. A cabeça de Augusto, apesar de danificada e de revelar traços de uma certa dureza na expressão do rosto²⁵,

¹⁸ Um exemplo é a escultura de retrato do imperador Augusto de Mértola. Alguns autores consideram que o seu rosto foi uma reelaboração de um rosto de Calígula, sujeito a *damnatio memoriae*. Justino Maciel, “O retrato na Antiguidade Clássica: _ O exemplo do Augusto de Mértola, 27 e 31-32;

¹⁹ Justino Maciel, “A Arte da Época Clássica” in *História da Arte Portuguesa*. Vol. I, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p. 97;

²⁰ Ver a Exposição *The Painting of an Empire*: <http://english.scuderiequirinale.it/categorie/categoria-52>; AA.VV., Anna Gramiccia (coordenação editorial), *I Colori del Bianco*, De Luca Editori d’Arte, Roma, 2004; AA.VV., *El color de los Dioses*, Museu Arqueológico Nacional, Madrid, 2010;

²¹ A cor na escultura de retrato romana é uma área de investigação com grande potencial a desenvolver nas peças encontradas no actual território português;

²² Origem das fotografias: Vasco de Souza, *op. cit.* Figuras 10, 127 e 8;

²³ Origem das fotografias: Vasco de Souza, *op. cit.* Figuras 32, 121 e 125;

²⁴ Fotografias da autora. Museu Municipal Dr. José Formosinho, Lagos. Agradecemos a autorização para fotografar o busto do imperador Galieno, Agosto 2012;

²⁵ Justino Maciel, “O retrato na Antiguidade Clássica”, 32;

possui o penteado em característica garra sobre a fronte tornando a identificação indesmentível. Os olhos são lisos sem marcação da íris. A apreciação global do rosto dota-o de um idealismo ao gosto helénico. O rosto de Galieno está, pelo contrário, repleto de pormenores de expressão e de identificação. O nariz aquilino, a boca firme e estreita como uma linha, a barba rala definindo o formato do rosto, o cabelo em madeixas fartas espalhadas pela testa, o franzir do sobrolho saliente em duas linhas curtas perpendiculares às sobrancelhas ilustram a proximidade à pessoa real. Os olhos demonstram a principal evolução, a marcação da íris e da pupila levemente levantados e voltados para a esquerda do observador completam a direcção em que o rosto olha. No conjunto de várias tendências que se plasmam na escultura de retrato romana, o século III, dealbar da Antiguidade Tardia, acentua pormenores realistas de identificação do modelo relembrando a não esquecida tradição republicana²⁶. O retrato de Galieno revela uma personalidade (Fig. 3). A intensidade do olhar²⁷ é uma tendência crescente na Antiguidade Tardia, fazendo dos olhos a janela da alma, o ponto de emanção de uma força interior que, não se podendo desligar da influência da filosofia platónica, será uma ideia muito do agrado do Cristianismo.

O rosto privado desconhecido apresenta linhas de idealismo na suavidade de um rosto sem barba e numa cabeça quase completamente calva. Laivos de expressão identificativos na convicção dos lábios, na ruga de idade que marca a bochecha entre o nariz e o queixo e nas linhas de expressão sob as orelhas.

A escultura de retrato feminina compõe-se de um idealismo generalizado conferindo ao rosto da mulher um cariz intemporal. No entanto, não se pode afirmar que a representação feminina, no geral, seja sempre tendencialmente jovem²⁸. A representação de *Agrippina Maior* e *Agrippina Minor* ilustra o idealismo conferido pela sobriedade da expressão. Os olhos não apresentam marcação de pupila ou íris. O busto de *Agrippina Minor* não se limita ao rosto mas estende-se ao nível do peito. Não se destina a encaixar num corpo mas constitui em si mesmo um todo com um pequeno apoio. O rosto privado insere-se também num conjunto maior com uma representação abaixo do nível do peito. Este tipo de escultura de retrato desenvolve-se a partir do século II. Neste caso, a marcação de pupila e íris é já visível. Os três exemplos femininos apresentam penteados característicos de época, auxiliares precisos para atribuição cronológica.

3. Considerações finais

Este trabalho propôs-se ser uma iniciação ao retrato escultórico na Antiguidade Clássica e Tardia a partir de uma amostra de rostos encontrados na província romana da Lusitânia.

Embora o conceito actual de retrato não seja completamente consensual (e, provavelmente, muita da sua riqueza temática perder-se-ia então...), as formas que a sua representação pode revestir convergem na proximidade ao modelo. É para o rosto que se concentram os esforços identificativos e, com efeito, é no rosto que se dá o encontro do geral humano e do particular indivíduo.

A retrospectiva sobre a escultura de retrato na Antiguidade Clássica e Tardia ilustra um momento histórico e artístico no qual o conceito e a sua prática já existem antes da formulação da própria palavra-síntese, retrato. A época helenística consegue, no seio de um desequilíbrio de sensações, captar o individual, a personalidade, o distintivo de cada ser através de um notável domínio do trabalho escultórico. Aqui, reconhece-se, o retrato nasce.

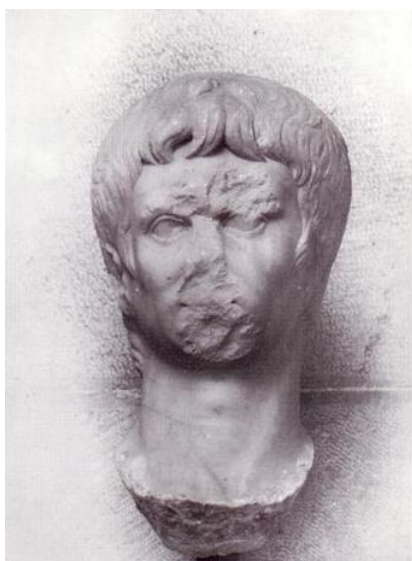
²⁶ Justino Maciel, *op. cit.*, 21: “duas tendências [...] do retrato oficial [...] mais idealizante nos períodos julio-claúdio, adriânico e teodosiano, mais realista nas épocas flaviana, trajânica e constantiniana”;

²⁷ Aproximamo-nos do olhar muito aberto, quase esgazeado, da estátua colossal de si próprio que Constantino colocou na Basílica Nova em Roma.

²⁸ É o que se pode verificar no rosto feminino do período flávio. Museu Profano Lateranense. L. Goldscheider, *Roman Portraits*, Phaidon Edition, Oxford University Press, New York, 1940;

A época romana concilia influências próprias, etruscas e gregas. Copia os modelos gregos aprendendo nesse exercício a mestria, encontrando-se na sua originalidade. Epítetos caros à História da Arte como classicismo, idealismo, realismo, naturalismo, expressionismo são aplicados a exemplos sucessivos de rostos romanos que nos surpreendem. Os romanos encontraram e exploraram no rosto a síntese do retrato e glosaram-no eficazmente, utilizando a pedra e o metal e concebendo uma figuração que englobasse rosto, peito até à cintura, dispensando até a representação do corpo total.

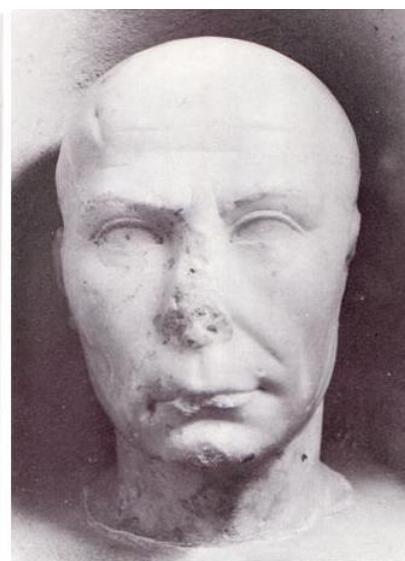
Regressemos ao equívoco de José-Augusto França, cerne da sua acepção de retrato. O retrato assume o equívoco da arte representativa ou figurativa, a identificação do modelo. Será o retrato um equívoco? Será equívoca a sua fidelidade ao modelo? A arte representativa ou figurativa identificará, alguma vez, o seu modelo? Não diz muito mais o retrato sobre quem o fez, onde e quando do que sobre quem se (re)trata? Haverá alguma vez arte representativa? Ou haverá, simplesmente e sempre, Arte? O retrato é, indubitavelmente, em todas as épocas, Arte.



Imperador Augusto, Mértola, século I



Imperador Galieno, Milreu, século III



Identificação desconhecida, Beja, século I a.C. a I d. C.

Fig. 1

Aspectos a considerar	Imperador Augusto	Imperador Galieno	Identificação Desconhecida
Cronologia	Época Cláudia (século I) (1)	“Pode atribuir-se ao inícios do reinado deste imperador” (século III); ano 260 d. C. (2)	“a serenidade e a simetria das formas parecem apontar, porém, para o classicismo da época de Augusto” (3)
Proveniência	Mértola <i>Conuentus pacensis</i>	VILLA romana de Milreu <i>Conuentus pacensis</i>	Muralha de Beja <i>Conuentus pacensis</i>
Tipo de busto	Rosto de encaixe	Rosto de encaixe	Rosto de encaixe (?)
Elementos identificativos do rosto	Penteado Sem marcação de iris nos olhos (4)	Nariz aquilino, boca firme e estreita, barba rala, cabelo em madeixas, sobrolho franzido, pupila e iris marcada nos olhos	Expressão das sobrancelhas; ruga de expressão sob o nariz; pressão dos lábios; vinco do queixo; rugas sob as orelhas; calvície; vestígios de cabelo na parte posterior da cabeça; leve marcação de pupila nos olhos (5)

Notas

1. Justino Maciel, *op. cit.*, p. 32; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 71.
2. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 71, n.º 127; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 103.
3. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 67, n.º 8; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 161.
4. O afastamento das típicas expressões de Augusto tem sido explicado pela reelaboração do rosto a partir de um rosto de Calígula ou pela elaboração do mesmo em época tardia, nomeadamente, a época de Cláudio. Justino Maciel, *op. cit.*, p. 31-32.
5. Luís Jorge R. Gonçalves não assinalou a pupila e/ou iris. *Op. cit.*, pp. 161-163.



Agrippina Maior, Aeminium, século I

Agrippina Minor, Milreu, século I

Identificação desconhecida, Balsa, século II

Fig. 2

Aspectos a considerar	Família imperial: Agrippina Maior	Família imperial: Agrippina Minor	Identificação Desconhecida
Cronologia	Atribuível à época de Calígula ou de Época Cláudia (século I) (1)	“Obra de grande qualidade artística. Do tipo Milão-Florença. Época de Cláudio (3)	“Retrato feminino cujo penteado lembra o tempo de Faustina Maior. É obra dos meados do século II” Época de Antonino Pio (4)
Proveniência	<i>Aeminium</i> <i>Conuentus scalabitanus</i>	<i>VILLA</i> de Milreu <i>Conuentus pacensis</i>	Balsa <i>Conuentus pacensis</i>
Tipo de busto	Rosto de encaixe	Busto até ao peito. Tem pequeno apoio que o torna autónomo	Rosto até abaixo do nível do peito. Tem apoio emoldurado.
Elementos identificativos do rosto	Penteado Sem marcação de iris (2) Modelação dos lábios	Penteado; Sem marcação de iris; Modelação dos lábios; Marcação dos músculos do pescoço em V.	Penteado; Marcação de pupila e da iris (4); Lábios pequenos e fechados

Notas

1. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 68, n.º 32; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 84.
2. Vasco de Souza, *op. cit.*, fig. 32; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, pp. 84-86; este autor refere-se ao olhar frontal.
3. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 71, n.º 121; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, p. 88.90.
4. Vasco de Souza, *op. cit.*, p. 71, n.º 125; Luís Jorge R. Gonçalves, *op. cit.*, vol. II, pp. 184-187.



Fig. 3

BIBLIOGRAFIA

FLOR, Pedro. *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GARCIA Y BELLIDO, António. *Arte Romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

—. *Esculturas Romanas de España y Portugal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

—. *Retratos Romanos Imperiales de Portugal, Separata do Arquivo de Beja*. Vols. XXIII-XXIV. Beja: Minerva Comercial.

GONÇALVES, Luís Jorge Rodrigues. *Escultura Romana em Portugal: uma arte do quotidiano*. Montagem por Museu Nacional de Arte Romano. Dois vols. Mérida: M, 2007.

HENIG, Martin. *A Handbook of Roman Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1983.

HINKS, R.P. *Greek and Roman Portrait Sculpture*. Londres: British Museum, 1976.

MACIEL, Manuel Justino Pinheiro. *A Arte da Época Clássica*. Vol. I, em *História da Arte Portuguesa*, de Paulo Pereira, 79-101. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

—. *Vitruvii Decem Libri, Tratado de Architectura*. Lisboa: IST Press, 2006.

MACIEL, Manuel Justino Pinheiro, e J.M. Peixoto Cabral. “O Retrato na Antiguidade Clássica: o exemplo do Augusto de Mértola.” *Revista de História da Arte*, 2008: 19-37.

OLEIRO, J. Bairrão. *A Escultura Romana em Portugal: O Retrato do Imperador Galieno no Museu Regional de Lagos, Separata Brotéria*. Vol. 50. Lisboa, 1950.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. 3.ª Vol. Cultura Romana II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

RICHTER, Gisela. *A Handbook of Greek Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1987.

RODRIGUES, Margarida Maria Almeida de Campos. *O Retrato oficial romano no tempo da dinastia Júlio-Cláudia*, Dissertação de mestrado em História da Arte da Antiguidade. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999.

ROLLEY, Claude. *La Sculpture grecque: Des origines au milieu du Ve siècle*. Paris, 1994.

SOUZA, Vasco de. *Corpus Signorum Imperii Romani*. Coimbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra, 1990.